

УДК 130.2

МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ И «САМОИНТЕРПРЕТАЦИЯ» АВТОРА

канд. филос. наук, доц. Е.С. КОЛЕСНИК

(Национальная академия руководящих кадров культуры и искусства, Киев, Украина)

Демонстрируется сопоставление и разграничение схожих терминов, относящихся к инвариантной сюжетной схеме. В качестве базового выступает введенное Л. Пинским понятие «магистральный сюжет», которое может относиться как к творчеству одного автора, так и к произведениям разных представителей одного жанра. Показано, что термин, разработанный для анализа литературных текстов, релевантен и для других видов искусства, что позволяет говорить о его значительном культурологическом потенциале. Все произведения, имеющие общий магистральный сюжет, могут рассматриваться в качестве взаимодополняющих художественных интерпретаций одного инварианта, в совокупности раскрывающих заложенный в нем смысловой потенциал. Отдельным случаем является «самоинтерпретация» автором собственного творчества, которая может принимать формы создания различных версий того же текста («минимальная» форма существования магистрального сюжета) или же создания «итогового» произведения, суммирующего наиболее важные темы и мотивы.

Введение. Одним из важных направлений исследования в гуманитарных дисциплинах является поиск культурных инвариантов, получающих различную художественную интерпретацию в зависимости от автора и стоящей за ним культуры (как в синхронистическом, так и в диахронистическом понимании). Для такого исследования продуктивным представляется обращение к культурологической герменевтике, как способу взаимопрояснения текста и его широчайшего контекста. Не претендуя на синтез всех имеющихся позиций, не все из которых являются совместимыми, обратим внимание на понятие «магистральный сюжет», которое может стать одним из узловых для «приведения к общему знаменателю» ряда концепций, объясняющих соотношение индивидуального прочтения и универсальной основы. Понятие «магистральный сюжет» было введено и обосновано Л. Пинским в трудах «Магистральный сюжет», «Шекспир: основы драматургии» и др. Тематически близкие концепции выдвигались такими авторами, как Ю. Борев, М. Гершензон, М. Лифшиц, Р. Якобсон. Представление о сюжетном инварианте получило освещение в трудах по фольклору (В. Пропп), а также в юнгианской аналитической психологии и возникших на ее основе школах компаративной мифологии (Дж. Кэмпбелл, М. Элиаде) и литературной критики (Н. Фрай, Ф. Фергюссон).

Однако в одних случаях речь идет о весьма общих схемах нарратива (у Н. Фрая таких инвариантов всего четыре), в других же, напротив, в центре внимания оказываются базовые элементы, свойственные поэтике лишь одного автора. Концептуальные различия дополняются несогласованностью категориального аппарата. Поэтому целью нашего исследования является сопоставление и разграничение схожих понятий, относящихся к *стабильной сюжетной схеме, которая проявляется в произведениях одного автора и/или одного жанра*. Рассматриваются возможности использования термина «магистральный сюжет», раскрывается его эвристический потенциал.

Основная часть. Начиная с романтиков, одной из заметных тенденций гуманитаристики становится изучение глубинных основ человеческой культуры. При этом в разных дисциплинах нередко возникали идеи, потенциально способные к взаимодополнению. Так, еще в XIX веке фольклористы начали составлять каталоги мотивов, многие из которых проявляются в культуре практически всех народов мира. Позже, отталкиваясь не от эмпирической базы, а от теоретических построений, З. Фрейд и в особенности К.Г. Юнг предложили свои объяснения всеобщих ментальных структур, находящих выражение в человеческой культуре. Идея архетипа в свою очередь повлияла на осмысление «формул» фольклора и мифологии. В частности, М. Элиаде писал про универсальность структуры обряда перехода [1, с. 122], а Дж. Кэмпбелл выделил фабульный инвариант мифа и эпоса, названный им «мономифом» [2, с. 34], который проявляется в самых разнообразных текстах – от «Махабхараты» до «Гарри Поттера» включительно.

На протяжении XX века происходит взаимообогащение «индуктивного» (от анализа массы текстов – к выведению формул) и «дедуктивного» (от представления о структуре психики – к толкованию конкретных произведений) подходов. Возникают все новые теории, уточняющие суть культурных инвариантов как в традиционном, так и в авторском художественном творчестве. В частности, труды В. Проппа привели к применению близких к структурализму методов для обработки как фольклора, так и современных литературных произведений. Как считал Ю.М. Лотман, все произведения одного жанра можно рассматривать как один текст, имеющий систему инвариантных правил; более того, в качестве единого текста можно представить и всю литературу определенного периода [3]. А значит, для каждой эпохи или для каждого жанра можно составить алгоритм, подобный тому, который В. Пропп разработал для народной сказки [4]. Эти теоретические поиски имеют несомненное значение. Однако практически всегда од-

ним из результатов такой обработки становится потеря *индивидуального* своеобразия автора и произведения. А значит, подобные методы имеют четко очерченные пределы применения.

С другой стороны, культурологи и литературоведы отметили существование авторских инвариантов, обеспечивающих внутреннее единство творчества. Для М. Лифшица это «патос»: «У каждого автора, если он не простой литературный промышленник, есть свой *патос*, своя золотоносная жила, которую он открывает в себе...» [5, с. 4]. Схожим термином у Ю. Борева является: «...креатив (творческий и творящий фундаментальный глубинный слой личности). Воздействие этого креатива определяет личностное своеобразие и инвариантное ядро всех художественных произведений данного писателя» [6, с. 176]. Исследуя творчество А. Пушкина, Р. Якобсон пришел к выводу об инвариантах, обусловленных глубинным порождающим слоем духовного мира автора. Личный «канон» писателя рассматривал М. Гершензон.

По нашему мнению, наибольший эвристический потенциал имеет термин «магистральный сюжет», находящийся в позиции золотой середины между «объективизмом» и «субъективизмом». Автор этого понятия – Л. Пинский – глубокий и оригинальный исследователь, чья жизнь началась в Белоруссии, а профессиональная деятельность (до переезда в Россию) была связана с Украиной. Исследуя литературу западноевропейского Возрождения, прежде всего творчество У. Шекспира, он широко использовал авторское понятие: «*Магистральным сюжетом* жанра ... следует называть то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника. Иначе говоря, то, что дает нам право говорить о *комедии* Шекспира, Лопе де Вега или Мольера, о *трагедии* Шекспира, Кальдерона и Расина, о *романе* Бальзака, Диккенса, Кафки и, соответственно, о традиции, влиянии каждого...» [7, с. 50].

Используя понятие магистрального сюжета для характеристики типологически сходных произведений разных авторов, мы конструируем идеальную схему жанра. Тогда все конкретные его образцы становятся тем же, что и фольклорные варианты единого сюжета, – разнообразными интерпретациями заданной темы. Такой подход позволяет оценить степень индивидуального «отклонения» каждого автора и каждого текста. Особенно четко это проявляется в случае с жанровой литературой. Сам Л. Пинский писал о плутовском и пасторальном романе, «байронической» поэме. Под влиянием трудов В. Проппа, Е. Мелетинского и других появились исследования структуры научной фантастики и детектива. Есть попытки выделить «формулы» литературного вида (А. Кирилук о семиотике дискурса новеллы [8]).

Применяя понятие магистрального сюжета не к жанру, а к творчеству одного автора, следует вспомнить две оговорки, сделанные Л. Пинским. Во-первых, это понятие «неприменимо к художникам, пережившим в духовном и эстетическом своем развитии коренные, переломные изменения ... Как правило, понятие магистрального сюжета плодотворнее в применении к старым ... мастерам, исходившим из более или менее твердых, общепринятых в литературной или народной традиции, норм жанра, чем применительно к писателям XIX–XX веков...» [7, с. 51]. Во-вторых, когда автор работал в разных жанрах, у него может быть несколько магистральных сюжетов. Например, у Шекспира есть отдельные сюжеты комедий и трагедий. Магистральным сюжетом всех шекспировских трагедий 1600-х годов Л. Пинский назвал конфликт человека с миропорядком: «трагическое заблуждение» приводит героя к ошибкам, а порой и преступлениям. Прозрев относительно сущности мира и самого себя, он гибнет, искупив свою вину и подтвердив величие и свободу человеческой личности. Это общее определение можно дополнить типологией героев трагедий с помощью таких категорий, как «действующее лицо» (В. Пропп) или «актант» (А. Греймас), которые выдвигают на первый план не атрибуты, а функции персонажей. Применение такого подхода показывает, например, что для произведений с наивысшим уровнем обобщения Шекспиру оказался необходим совершенно конкретный набор актантов.

Леонид Пинский выделяет такие присущие практически всем шекспировским пьесам образы, как «Всякий Человек», «Знающий Человек» и «Действующий Человек», он пользуется также понятием роли. Таких ролей восемь: «герой», «антагонист», «героиня», «антигероиня», «друг героя», «помощник антагониста», «подруга героини» и «буффон». Эта классификация имеет значительный эвристический потенциал, однако не исчерпывает тему, хотя бы потому, что разные жанры предполагают разные конфигурации действующих лиц. Для четырех «великих» трагедий Шекспира (а также «Тита Андроника», «Цимбелина» и «Перикла») характерна определенная структура функций-отношений основных действующих лиц. Ее можно систематизировать (таблица).

Произведения	«Гамлет»	«Отелло»	«Макбет»	«Король Лир»
Интриган	Клавдий	Яго	Макбет	Эдмунд
Женщина Интригана	Гертруда	Эмилия	Леди Макбет	Гонерилья, Регана
Жертва	Отец Гамлета	Дездемона	Дункан, Банко	Лир, Глостер, Корделия
Орудие	Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн	Отелло, Родриго	Убийцы	Лир, Глостер
«Подставленный»	Гамлет	Кассио	Малькольм	Эдгар
Трагическая героиня	Офелия	Дездемона	Леди Макдуг	Корделия

Именно такой состав действующих лиц придает конфликтам особую напряженность, одновременно обладая достаточной гибкостью для создания совершенно разных характеров, фабул и сюжетных миров. Инвариантная «шекспировская трагедийная система» образов/отношений многократно подвергалась художественной интерпретации в литературе и кино. Так, в значительной степени именно она обеспечила феноменальный успех диснеевского «Короля Льва».

Помимо параллелей с представителями «своего» типа, шекспировские герои могут быть включены и в иные семантические связи. Как пишет П. Акرويد: «Комические слуги из первых пьес превращаются в Яго или Мальволио; шут из ранних комедий становится Шутом в “Короле Лире” или могильщиком в “Гамлете”...» [9, с. 379]. Еще одна примечательная черта Шекспира – повторение того же магистрального сюжета в дублирующих линиях одного произведения, что, по мнению Б. Шалагинова, демонстрирует варианты человеческого выбора и неисчерпаемость жизни.

Таким образом, магистральный сюжет может иметь «слабую форму», проявляясь в группе произведений одного автора, фабула которых более или менее различна, однако степень структурного сходства превосходит уровень обычных совпадений. У некоторых современных писателей «самоссылки» (постоянная реинтерпретация уже знакомых реципиенту мотивов) становятся настолько важным элементом поэтики, что весь комплекс произведений может рассматриваться как единый текст, где значения отдельных элементов становятся понятны только в общем контексте.

В творчестве авторов, имеющих личный магистральный сюжет, возникает эффект «мерцания смыслов», когда за каждым образом встают все его изоморфы. Это заставляет вспомнить слова К.Г. Юнга о том, что лишь все архетипные образы вместе могут раскодировать соответствующий архетип. Для более глубокого понимания феномена плодотворным может быть обращение к введенному Я. Голосовкером понятию «смыслообраза» как совокупности индивидуальных образов, имеющих один логический смысл [10, с. 126]. Оксана Забужко писала о «разработке темы гроздьями»; отметив, что в творчестве некоторых авторов имеется «цитовое» произведение, объединяющее сразу все ключевые темы [11, с. 259]. Такие «суммы» собственного творчества встречаются не только в литературе; например, С. Дали в «Ловле тунца» и «Галлюциногенном тореадоре» сводит воедино темы и стилистические приемы, характерные для разных периодов своего творчества.

В качестве «самоинтерпретации» можно рассматривать также создание *редакций* того же текста. Иногда автор дает пояснения внесенных правок, в других случаях о творческой эволюции можно судить только по самим текстам. Обычно поздние редакции «отменяют» более ранние, но порой варианты существуют в качестве отдельных произведений с общей фабулой: это «минимальная форма» существования магистрального сюжета.

Основных причин создания редакций текста две. Первая – это совокупность *внешних* факторов, связанных с социально-исторической обстановкой, требованиями издателей и пр. Вторая – *внутренние* изменения взглядов автора. Постепенная трансформация творческих принципов особенно заметна при долговременном написании цикла. При этом может меняться даже жанр произведений, еще чаще возникает необходимость согласования ранних текстов с более поздними за счет изменения фабулы и унификации стиля. Иногда такие правки являются спорными: критики до сих пор не пришли к согласию по поводу того, какая версия «Меча в камне» Т.С. Уайта имеет большую художественную ценность, а издатели переиздают оба варианта. В любом случае согласование редко бывает идеальным. Порой бывает замечен эффект палимпсеста, проявляющийся в мелких несогласованностях – реликтах первичного текста. Вероятно, наиболее интересными случаями сосуществования редакций текста являются две версии шекспировского «Гамлета» и две – «Короля Лира». Варианты «Лира» имеют тенденцию к разделению. Во многих современных англоязычных изданиях разночтения отмечены шрифтом; в «Оксфордском Шекспире» оба текста напечатаны отдельно, как имеющие свою логику и свою художественную ценность [12].

Промежуточное положение между «внешними» и «внутренними» факторами правок занимает стремление автора адаптировать текст для новой аудитории. Это может быть переделка для детей (Льюис Кэррол в 1890 написал «Алису для малышей»). Нередко встречается более или менее удачная модернизация для нового поколения читателей или зрителей (как это сделал Дж. Лукас с «первыми» «Звездными войнами»).

Велико влияние национальной аудитории. Например, «Хороший, плохой, странный» (современная южнокорейская версия классического вестерна С. Леоне) имеет два финала: «оптимистичный», рассчитанный на дальневосточную аудиторию, и пессимистичный – на западную. Тут мы касаемся темы *режиссерской версии* фильма, которая может не просто включать новые сцены (полная версия «Возвращения короля» П. Джексона идет на час больше, чем в кинотеатре), но и отличаться по фабуле и тональности.

«Самоинтерпретация» автором своих намерений и их результатов заметна и в других видах искусства. В музыке это различные аранжировки, которые могут принадлежать самому композитору. В живописи авторские копии или самоповторения могут быть связаны с коммерческим расчетом, в то время как создание самоценных вариантов обусловлено творческими поисками при интерпретации значимой темы.

По мнению В. Личковаха, такие «лично-архетипные» смыслы имели Руанский собор для К. Моне, «летающие влюбленные» для М. Шагала [13, с. 58–60]. В определенном смысле персональным инвариантом является излюбленный типаж художника (например, женщины Ф. Рокотова), иногда доходящий до острохарактерной стилизации (А. Модильяни). Наконец, к теме самоинтерпретации автора относится и создание произведений на ту же тему в разных видах искусства. Иногда характер творчества остается тем же: писатель, выступая в роли сценариста, по-прежнему работает со словом. В других случаях речь идет о разработке того же сюжета с помощью разных знаковых систем. Примером может быть картина Т. Шевченко «Катерина», являющаяся не иллюстрацией, а противодополнением к одноименной поэме того же автора.

Заключение. Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что под «магистральным сюжетом» следует понимать наиболее общую инвариантную сюжетно-тематическую схему, которая может проявляться на разных уровнях: группы произведений одного автора; всего творческого наследия; жанра или направления. Представляется возможным выделять магистральные сюжеты более высокого уровня обобщения (подобно «мономифу» Дж. Кэмпбелла). Проведение исследования в духе культурологической герменевтики может позволить выделить магистральные сюжеты отдельных культур (в шпенглеровском смысле). Все произведения, имеющие общий магистральный сюжет, могут рассматриваться в качестве взаимодополняющих художественных интерпретаций одного инварианта, а в совокупности раскрывать заложенные в нем смыслы. Термин, разработанный для анализа литературных текстов, релевантен и для других видов искусства, что позволяет нам говорить о его значительном культурологическом потенциале. Поэтому понятие магистрального сюжета, имеющее конкретный смысл, но не имеющее «размерности», кажется более емким и гибким, чем схожие термины, характеризующие какой-то один аспект явления, он может использоваться в качестве обобщающего. Дальнейшее рассмотрение разнопорядковых культурных явлений с применением данного категориального аппарата может привести к открытиям новых закономерностей бытия человеческого духа в его объективированной в художественном творчестве форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
2. Кэмпбелл, Дж. Мифический образ / Дж. Кэмпбелл. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 683 с.
3. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
4. Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
5. Лифшиц, М.А. Вместо предисловия / М.А. Лифшиц // Собр. соч.: в 3-х т. – Т. 1. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 432 с.
6. Боров, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – М.: Просвещение, 1988. – 496 с.
7. Пинский, Л.Е. Магистральный сюжет / Л.Е. Пинский. – М.: Советский писатель, 1989. – 412 с.
8. Кирилук, А.С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла / А.С. Кирилук. – Одесса: Астропринт, 1998. – 144 с.
9. Акرويد, П. Шекспир. Биография / П. Акرويد. – М.: Колибри, 2010. – 736 с.
10. Голосовкер, Я.Э. Имагинативный абсолюте / Я.Э. Голосовкер // Логика мифа. – М., 1987. – С. 114–165.
11. Забужко, О. NotreDamed'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – Киев: Факт, 2007. – 640 с.
12. Shakespeare, W. Complete Works / W. Shakespeare. – Oxford: Clarendon Press, 2001. – 1274 p.
13. Личковах, В. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть: моногр. / В. Личковах. – Киев: НАКККиМ, 2011. – 224 с.

Поступила 02.02.2014

MAGISTERIAL PLOT AND AUTOR'S "SELF-INTERPRETATION"

E. KOLESNYK

The research aims at finding correlation and defining the difference between the terms related to the invariant plot scheme. The basic one is the notion of "magisterial plot" introduced by L. Pinsky. Such plot can manifest itself both in the works of the same author or of the different representatives of the same genre. The fact that the term, developed for the literary analysis is also relevant for studying other art forms, shows its considerable culturalological potential. All the works of art that have common magisterial plot, can be seen as complimentary artistic interpretations of the same invariant, that collectively expound its sense potential. One of the cases is the "self-interpretation" by the author. It is seen in creating different versions of the same work (the "minimal" ontological form of magisterial plot), or creating the "ultimate" work that sums up all the vital themes and motifs.